

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El sacrificio. La idea principal

Autor/es:

Bonitzer, Pascal

Citar como:

Bonitzer, P. (1995). El sacrificio. La idea principal. Banda aparte. (2):37-40.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42144>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL SACRIFICIO LA IDEA PRINCIPAL

Pascal Bonitzer

Ha de haber una diferencia -y es la que debe postularse con fuerza-, una diferencia esencial, una oposición, un antagonismo, entre el *yo* y la *idea*. Escuchad... me explico... voy a explicarme. Esta diferencia, este antagonismo, sólo se demuestra con el sacrificio del *yo*, con su sacrificio. El sacrificio no es el suicidio: es incluso lo contrario del suicidio. Es, sin duda, la razón por la que hay un revólver en el estuche de Victor: para que Alexander tenga la tentación, en el máximo grado de su angustia, de su desgracia, en la habitación de Maria, de pegarse un tiro en la cabeza. Su sacrificio no es el suicidio, es lo contrario del suicidio. ¿Pero de qué modo?



Hamlet no se suicida ni se automutila como Edipo, debe "pasar a la acción" - vengar a su padre, matar al rey. Entre la cháchara vacía donde la humanidad se ha estancado- "*words, words, words*"- y la acción, hay todo un tiempo de agonía en la que corresponde al héroe aceptar el peso inaguantable de la idea de la venganza, admitir su necesidad y sacar la fuerza para afrontarla. "*Words, words, words: comprendo ahora lo que Shakespeare quería decir*", monologa Alexander al inicio del film, en un momento donde precisamente no está en condiciones de comprender, en un momento en que él mismo se ha estancado en una solitaria verborrea interminable, al límite del balbuceo infantil y de la chochez del anciano. A diferencia de Hamlet, "*señor latente que no puede trascender*"¹, Alexander, en efecto, es viejo y llega al final de una vida cuyo único sentido parece haberse perdido en esos confines a los que ha sido arrojado, en ese desierto donde los tiempos se mezclan y los espacios (los límites territoriales, nacionales, los elementos) se confunden.

El film es la historia de un balbuceo, de una agonía y de una acción; es la historia de un paso a la acción, de un *acting-out*. Si el modelo del *acting-out* trágico es Hamlet, existe una variante rusa, ilustrada por Dostoievski, en la que Stavroguine en *Los demonios* y el príncipe Mishkin en *El idiota* son las dos tipologías complementarias. No debemos extrañarnos de la referencia hecha por Tarkovski simultáneamente a Shakespeare y a Dostoievski. Esta doble referencia se traba en torno a la cuestrión del sentido que se le ha de dar a un acto, a un acto en apariencia absurdo.

Paso a la acción: "*Conducta impulsiva*, dice el *Petit Robert*, *las más de las veces violenta, por la que el sujeto pasa de la tendencia, la intención, a su realización*". O aún más: "*Conducta impulsiva cuyas motivaciones quedan inconscientes y que marca la emergencia en el plano de la acción de un contenido reprimido*". ¿Es el "sacrificio" del film, en este sentido clínico, un paso a

la acción, un *acting-out*? No podemos definirnos simplemente, incluso considerando que el acto de Alexander, lejos de ser impulsivo, sea deliberado y reflexivo; la reflexión no es a veces más que la máscara del impulso. Todo lo que podemos decir es que las definiciones del diccionario, de la categoría clínica que les corresponden, en absoluto permiten comprender de lo que se trata. Por otra parte, no es seguro que el modo en que Tarkovski aborda el sentido de la acción, del sacrificio de Alexander, permita verse verdaderamente esclarecido. El caso es que un *acting-out*, o lo que se presente, a los ojos de la sociedad, puesto que es bajo esta base bajo la que al fin se embarca Alexander para el asilo, tiene siempre una cara oscura, particularmente para aquel que lo comete. Un *acting-out* tiene siempre una apariencia absurda (¿pero por qué ha hecho eso?), frecuentemente graciosa, a veces aterradora, a veces horrible, pero siempre, en un sentido, irrisoria y ridícula.

La célebre escena del jarrón roto de *El idiota*, a la que se hace alusión en la primera escena familiar de *El sacrificio* (es la escena en la que la hija de Alexander se acuerda con precisión de haber visto a su padre fornicar, llenos los ojos de lágrimas, cuando era una niña), toma su sentido de *acting-out* en la medida en que había sido anunciada, "profetizada" a Mishkin por Aglae, y en la que el príncipe había temido cometer, durante toda la tarde y sin quererlo, el gesto fatal, que la muchacha había dejado caer, a título de ejemplo cómico, que realizaría si se entregaba a la invitación de su madre. La fractura del jarrón no es ni una torpeza ni un lapsus, aunque el gesto se involuntario, sino una especie contrahecha y grotesca de milagro: "*cumplimiento de la profecía*", "*terror místico*", "*sensación de luz, de gozo, de éxtasis*", tales son las palabras que usa Dostoievski para evocar los sentimientos que se suceden en el alma del príncipe después de la caída del jarrón, y que son también (el protagonista no lo ignora) los signos anunciadores de la inminencia de una crisis epiléptica. Es un milagro, sin embargo, en un sentido, pero un milagro cuya sanción es, en primer lugar, el ridículo.

La fractura del jarrón, en efecto, no acontece en un momento cualquiera, sino en el momento en que el príncipe explica ante toda la sociedad, con un entusiasmo patológico creciente, su gran idea ortodoxa y eslavófila. La caída del jarrón corona el ridículo de su perorata, prelude de su caída por la epilepsia. Es una caída en el ridículo. Es la idea profunda de Dostoievski: en la época moderna, el hombre de fe, es decir el hombre de una sola idea, es necesariamente ridículo. La ligazón entre la fe y el ridículo no es fortuita, sino necesaria -la fe conduce al ridículo o el ridículo a la fe (como en, precisamente, *El sueño de un hombre ridículo*). Y es el ridículo lo que constituye el martirio del hombre de fe, no porque su persona sea humillada, sino porque a través de su persona, su idea, "la idea principal" es degradada, abatida, anulada: "*Siempre temo*, dice el Príncipe en la misma escena, *que mi aire ridículo comprometa mi pensamiento y desacredite la idea principal. No tengo el gesto acertado. Los gestos que yo hago son siempre a contratiempo, lo que provoca las risas y envilece la idea*".

Pero esto no sería nada si el ridículo fuera el signo cierto de la verdad, el ropaje brillante y atroz pero exclusivo, la librea única de la fe. Con todo, no es éste el caso: es además el signo de la enfermedad, de la necedad, del error. En una palabra, el hombre de fe no es el único que comete *acting-out* ridículos; el hombre sin fe los comete también, empujado por una fuerza negativa, destructiva, nihilista. Stavroguine no para de cometerlos. Kirilov está obsesionado por el acto radical, su suicidio, que pondría fin a la ficción de Dios. La única diferencia es que el objeto que ellos persiguen no es "la idea principal", sino su propio *yo* idolatrado, es decir, la nada. ¿Pero "la idea principal" no es igualmente espejismo, delirio, locura o necedad? ¿Cómo saberlo de un modo cierto si no hay más Otro que el Otro? ¿Cómo separarla nítidamente, esta idea principal, de las ideas parásitas, de las dobles sombras? ¿Cómo hacerla triunfar en el ridículo que la degrada y la anula?

Alexander es también, en un sentido, un hombre ridículo. Por supuesto que es un profesor honrado y un escritor reconocido. Pero es también un marido cornudo (su mujer le engaña, o le desea engañar, con Victor, su yerno) o, en todo caso, abiertamente escarnecido e insultado. Es un pobre tipo, quizá un enfermo, al que su familia le vigila con inquietud los progresivos descarríos. Habla solo, está sin defensa. Sus pensamientos, su charla incesante, se hallan sin fuerza. También está

dotado de un doble agresivo e irónico, el extraño cartero Otto, que es una especie de emanación fantástica de él mismo, salida de un espejo oscuro, y que, contrariamente a él, parece lleno de certidumbre; pero es también un ser ridículo, incluso a los ojos de Alexander. Es también un charlatán. Su diálogo al comienzo del film no es un verdadero diálogo, es una especie de monólogo desdoblado; una palabrería en la que, como en un círculo vicioso ("*esta idiotez de Eterno Retorno*"), se pregunta cómo poner fin a la palabrería. En la siguiente secuencia, Alexander retoma la cuestión, en términos shakesperianos: la respuesta viene bajo la forma de choque brutal y mudo con su hijo sin nombre y sin palabra, seguido de un síncope de Alexander. (Un poco más tarde, Otto también será golpeado por un síncope, quizá epileptoide).

Lo que es reseñable es que este síncope corresponde exactamente a una elipsis violenta del film, como si hubiese una identificación entre el personaje de Alexander y el mismo film, en su contexto. Más tarde esta identificación se acentúa y se precisa: las modificaciones formales corresponden rigurosamente a las modificaciones de la aprehensión de los sucesos por Alexander. Al mismo tiempo, esta aprehensión introduce por sí misma una ambigüedad profunda, una duda en lo que respecta a la realidad de los sucesos. Podría decirse que Tarkovski juega a fondo con la plasticidad ontológica de la imagen cinematográfica. No es ni verdadera ni falsa, arrastra hacia otra dimensión, hace surgir con extraños ecos, con músicas venidas de otra parte, con reflejos turbios, con imágenes virtuales donde la imagen real se ha perdido, una profundidad sin señales. La forma del film y hasta la concepción de los decorados, "interiores" y "exteriores", se esfuerzan por borrar, precisamente, toda distinción cabal entre lo exterior y lo interior, lo subjetivo y lo objetivo. La imagen se muestra susceptible de mutaciones irracionales, inexplicables, como en la estúpida historia narrada por Otto como hecho verídico (la del hijo muerto en la guerra y de la foto aparecida). A lo largo del film la imagen se transforma, pasa por avatares que no son únicamente de orden técnico y estético: el paso progresivo del color al blanco y negro (una buena mitad del film está en un tono crepuscular, un falso blanco y negro, siendo reservado el blanco y negro puro para las imágenes estrictamente oníricas, estrictamente mentales) corresponde a una transformación interna de la naturaleza de los sucesos: su realidad puede -debe- ponerse en duda.

Esta puesta en tela de juicio, efecto de la puesta en escena, es esencial desde el punto de vista del apólogo metafísico y religioso que es *El sacrificio*. La cuestión es que lo sobrenatural no puede surgir si no es, por ejemplo, a través del prisma de una realidad descompuesta por un espíritu enfermo. Lo sobrenatural es forzosamente clandestino e incierto, y ha de ser así por razones de orden retórico: si Tarkovski, en su film, daba el mensaje sin ambigüedad de que el suicidio nuclear de la humanidad se había evitado gracias a la súplica de Alexander y al modo sugerido por Otto (amar a María), no solamente el mensaje corría el peligro de hundirse en el ridículo y caer en una vulgaridad estilo "Mañana de los Magos", sino sobre todo el sacrificio de Alexander, el respeto de su juramento en el ruego de la noche, perdía casi todo valor trágico: desde luego, nadie puede creer que le sea fácil quemar su casa, abandonar todo lo que ama, aislarse en un silencio definitivo y acabar en un psiquiátrico, pero, en fin, si es el precio a pagar para que la humanidad no sea aniquilada, ¿quién no consideraría que no ha tenido más remedio? Pero si, contrariamente, todo esto sólo ha sido soñado, delirado por un universitario enloquecido a fuerza de hablar en el vacío, ya no se trata de un sacrificio, sino del gesto de un loco cuyo internamiento está, por lo tanto, justificado.

En realidad, no hay sacrificio en ninguno de los dos casos. Si todo es real, no hay sacrificio, puesto que no hay donde elegir. Si todo es soñado, tampoco hay sacrificio, sino un rasgo patológico. Sólo existe el sacrificio en el entredós.

Este entredós, tejido unas veces con virtuosismo y una fuerza sorprendentes, otras veces de un modo un tanto laborioso (la mala escena donde Otto le da a Alexander la posibilidad de la salvación general), es el espacio mismo de la creencia, de la fe, del ruego. Nada es cierto en él, y en todo momento puede faltar la fuerza de continuar creyendo "quia absurdum est". Alexander cae en el camino de la casa de María y tiene la tentación de dar marcha atrás con su bicicleta, la bicicleta de Otto. En todo momento, en este film, "todo esto es absurdo". Estamos hechizados -no hay otra

palabra- pero nos preguntamos dónde ha encontrado el autor la fuerza para tejer su discurso, su fábula, su ficción hasta el fin. Se dice que esa escena en la que Alexander está a punto de volver atrás, de abandonar, recuerda a esos momentos en los que el artista se pregunta por el valor de lo que está haciendo, si se asemeja algo a lo que en su interior desea o si sería mejor tirarlo todo a la papelera. Sólo "la idea principal"... Pero la idea principal, es algo que se ve, se confunde con la forma misma del film. En ella no hay otra cosa que el desarrollo de la parábola del monje ortodoxo con la que se abre: nada hay de cierto en que arrastrando todos los días un árbol muerto, éste acabe por volver a florecer. Al contrario, todo tiende a demostrar que hay probabilidades de que siga seco.

Pero este árbol muerto es el objeto de la esperanza, y la esperanza, que apuesta por el tiempo, no procede de otro modo que arrastrando todos los días, sin tener en cuenta el ridículo y los saberes objetivos, un árbol muerto. Es una esperanza también para el cine.

(Artículo publicado en CAHIERS DU CINÉMA n° 386. Julio-Agosto 1986)

Traducción: Josep Carles Laínez.

1. Mallarmé, *Un coup de dés...*

